

Die Evokation des Raums in Afanasij Fets Gedicht «Никогда» („Niemals“, 1879)

Die vorliegende Studie über den Raum im Gedicht «Никогда» („Niemals“, 1879) von Afanasij Fet¹ soll einen Beitrag zur literarischen Raumforschung leisten und befasst sich vor allem mit dem bislang am wenigsten untersuchten Raum in der Lyrik². Sie setzt an mit einer Einführung in den Text und das in ihm vorliegende Raummodell. Danach werden die Raumstruktur und die Techniken der Raumdarstellung analysiert. Zum Schluss werden die gattungsspezifischen Besonderheiten der Raumevokation erläutert, wobei die Wechselbeziehung zwischen Ich und Raum im Mittelpunkt steht.

1. Einführung in Text und Raummodell des Gedichts „Niemals“

Bei der Einführung in Text und Raummodell des *Niemals* werden folgende Aspekte berücksichtigt: Textwiedergabe; Datierung und Veröffentlichung; kurze Skizze des dargestellten Vorgangs; Ausarbeitung des Todesthemas im Vergleich zu anderen Texten des Abschnitts *Elegien und Reflexionen* und Typus des Raumerlebnisses in *Niemals*.

Text und Übersetzung

Das Gedicht «Никогда» stammt aus dem Abschnitt «Элегии и думы» (*Elegien und Reflexionen*) des ersten Heftes des Sammelbandes «Вечерние огни» (*Abendlichter*, 1883) und wird auf den 15. Januar 1879 datiert.³ Der Text des Gedichts und seine philologisch genaue Übersetzung⁴ werden hier angeführt:

¹ Diese Abhandlung ist im Rahmen meiner (noch nicht veröffentlichten) Dissertation zum Thema „Überlegungen zu einer gattungsspezifischen Poetik des Raums an Textbeispielen der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts“ entstanden.

² Die meisten Standardwerke zum literarischen Raum beziehen sich auf Epos: J. Franks *Spatial Form in Modern Literature* (1945), Bachtins Chronotopos-Theorie (1974), Lotmans Publikationen der 60-80er Jahre, Hoffmanns *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* (1978), van Baaks *The Place of Space in the Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space* (1983), Reichels *Der erzählte Raum: Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur* (1987) sowie die Sammelbände *Landschaft und Raum in der Erzählkunst* (1975, Hg. Ritter), *Spatial Form in Narrative* (1981, Hgg. Smitten / Daghistany). Im Gegensatz dazu gibt es in Bezug auf die Lyrik nur ein paar Bemerkungen zur Beschaffenheit des Raums, z.B. in F.C. Maatjes *Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum* (1968/69) und in L. Gustafssons *Über die Räumlichkeit der Literatur* (1985). In meiner Doktorarbeit versuche ich spezifische Merkmale der Raumdarstellung in allen drei Gattungen gleichermaßen zu ergründen. Der vorliegende Aufsatz soll für die „lyrische“ Raumdarstellung sensibilisieren.

³ Somit zählt das Gedicht zum späten Werk von Fet (1820-1892). Zu Fets Leben und Werk vgl. Botkin 1857 (Nachdruck 1984), Ajchenval'd 1911 (Nachdruck 1994), Pokrovskij 1911 (Nachdruck 1983), Gustafson 1966, Skatov 1972, Buchštab 1974, Binyon in Fennell 1973: 204-224 und Lebedev 1999; zum Sammelband *Abendlichter* vgl. Blagoj 1975, Klenin 1985, 1987, 1989 und 1991 und Egeberg in Lebedev 1999: 82-90; zum Gedicht *Niemals* vgl. Kurljandskaja 1988: 126 und V.A.. Šenšina in Lebedev 1999: 34f..

⁴ Eine deutsche Übersetzung dieses Gedichts liegt bislang nicht vor. Zu Fet-Übersetzungen und zur Fet-Rezeption in Deutschland vgl. Fischer in Fischer / Steltner 1997: 237f., 245-252.

Никогда

- [01] Проснулся я. Да, крыша гроба, – руки
 [02] С усилием протираю и зову
 [03] На помощь. Да, я помню эти муки
 [04] Предсмертные. – Да, это наяву; –
 [05] И без усилий, словно паутину,
 [06] Сотлевшую раздвинул домовину,
 [07] И встал. Как ярк этот зимний свет
 [08] Во входе склепа. Можно ль сомневаться,
 [09] Я вижу снег. На склепе двери нет.
 [10] Пора домой. Вот дома изумятся.
 [11] Мне парк знаком. Нельзя с дороги сбиться.
 [12] А как он весь успел перемениться!
- [13] Бегу. Сугробы. Мёртвый лес торчит
 [14] Недвижными ветвями в глубь эфира,
 [15] Но ни следов, ни звуков. Всё молчит,
 [16] Как в царстве смерти сказочного мира;
 [17] А вот и дом. – В каком он разрушенье!
 [18] И руки опустились в изумленье.
- [19] Селенье спит под снежной пеленой,
 [20] Тропинки нет по всей степи раздольной.
 [21] Да, так и есть: над дальнею горой
 [22] Узнал я церковь с ветхой колокольней.
 [23] Как мёрзлый путник в снеговой пыли,
 [24] Она торчит в безоблачной дали.
- [25] Ни зимних птиц, ни мошек на снегу.
 [26] Всё понял я. Земля давно остыла
 [27] И вымерла. Кому же берегу
 [28] В груди дыханье? Для кого могила
 [29] Меня вернула? И моё сознанье
 [30] С чем связано? И в чём его призванье?
- [31] Куда идти, где некого обнять, –
 [32] Там, где в пространстве затерялось время?
 [33] Вернись же, смерть, поторопись принять
 [34] Последней жизни роковое время.
 [35] А ты, застывший труп земли, лети,
 [36] Неся мой труп по вечному пути.

Niemals

- [01] Ich bin aufgewacht. Ja, das ist der Sargdeckel, – meine Hände
 [02] Strecke ich mit einer Anstrengung aus und rufe
 [03] Um Hilfe. Ja, ich erinnere mich an diese Qualen
 [04] Kurz vor dem Tode. – Ja, es ist in der Wirklichkeit; –
 [05] Und ohne Anstrengung, wie ein Spinnweb,
 [06] Schiebe ich die verwesenen Wände der Behausung auseinander
 [07] Und richte mich auf. Wie grell ist dieses Winterlicht
 [08] Im Eingang der Gruft. Man kann kaum dran zweifeln:

- [09] Ich sehe Schnee. Auf der Gruft gibt es keine Tür.
 [10] Es ist Zeit, nach Hause aufzubrechen. Das Staunen zu Hause wird groß sein.
 [11] Der Park kommt mir bekannt vor. Es ist unmöglich, sich zu verlaufen.
 [12] Aber wie hat er sich verändert!
- [13] Ich laufe. Da sind Schneehaufen. Der tote Wald ragt
 [14] Mit seinen unbeweglichen Ästen in die Tiefe des Äthers hinein,
 [15] Aber es gibt keine (Fuß-)Spuren (und) keine Geräusche. Alles ist still,
 [16] Wie im Totenreich einer Märchenwelt;
 [17] Das ist schon (mein) Haus. – In was für ein Verfall ist es geraten!
 [18] Und ich ließ im Erstaunen Hände sinken.
- [19] Das Dorf schläft unter einem Schneeschleier,
 [20] Es gibt keinen Pfad in der ganzen weiten Steppe.
 [21] Ja, so ist es: Über dem weiten Berg
 [22] Erkenne ich die Kirche mit ihrem verwesten Glockenturm.
 [23] Wie ein verfrorener Wanderer im Schneestaub,
 [24] Ragt sie in der wolkenlosen Ferne hervor.
- [25] Es gibt weder Wintervögel noch Insekten auf dem Schnee.
 [26] Ich habe alles verstanden. Die Erde ist längst erkaltet.
 [27] Und ausgestorben. Für wen bewahre ich dann
 [28] Meinen Atem in der Brust? Für wen hat mich das Grab
 [29] Freigelassen? Und womit ist mein Bewusstsein
 [30] Verbunden? Und worin besteht seine Bestimmung?
- [31] Wohin gehe ich, wo ich niemanden umarmen kann, –
 [32] Wo im Raum sich die Zeit verloren hat?
 [33] Komm zurück, Tod, und beeile dich,
 [34] Die verhängnisvolle Last des letzten Lebens entgegenzunehmen.
 [35] Und du, erstarrter Leichnam der Erde, flieg (weiter)
 [36] (Und) trag meinen Leichnam auf deinem ewigen Weg mit.

Skizze des dargestellten Vorgangs

Im vorliegenden lyrischen Text wird eine Geschichte „erzählt“, die nach der Behauptung des Aussagesubjekts in der Wirklichkeit («да, это наяву») geschehen ist. Das „lyrische Ich“ wacht in einem Sarg auf, befreit sich aus ihm, verlässt die Gruft und macht sich auf den Weg nach Hause. Unterwegs bemerkt es eine radikale Veränderung in der ehemals vertrauten räumlichen Umgebung, bis ihm auf einmal klar wird, dass während seines „Todesschlafs“ alle Menschen (und alle anderen Lebewesen) auf der Erde ausgestorben sind. Die fatale Erkenntnis der unumkehrbaren Trennung von der Menschenwelt ruft in ihm den Wunsch hervor, wieder tot zu sein.

Ausarbeitung des Todesthemas in *Elegien und Reflexionen*

Niemals ist nicht zufällig von seinem Autor in den Abschnitt *Elegien und Reflexionen*⁵ eingeordnet. Zumindest 11 von 15 Gedichten dieses Abschnitts sind mit dem Thema des Todes verbunden. Worin liegt die Besonderheit in der

⁵ Zu Gattungsbesonderheiten der *Elegien und Reflexionen* (im Vergleich zu *Melodien*) vgl. Klein 1996: 298-308.

Ausarbeitung des Todesthemas in *Niemals* im Vergleich zu den anderen *Elegien und Reflexionen*?

In einer Gruppe der Texte wird der Todesgedanke durch die Erinnerung an die „geliebten Toten“ («дорогие мертвецы») hervorgerufen. In «Не первый год у этих мест...» (*Mehrere Jahre in dieser Gegend...*, 1863) „begegnet“ der Tod dem lyrischen Ich beim Anblick des Friedhofs: «встречу с тихими гробами // Смиренно празднует душа» (1971: 8). Im Gedicht «Ты отстрадала, я ещё страдаю...» (*Du leidest nicht mehr, ich leide noch...*, 1878) knüpft der Todesgedanke an eine konkrete Person – die Geliebte, der das lyrische Ich nachtrauert: «Очей тех нет, – и мне не страшны гробы, // [...] Скорей, скорей в твоё небытие» (1971: 10). In *Alter Ego* (1879) wird dieses Thema mit umgekehrtem Vorzeichen wieder aufgenommen: Der Tod kann die Liebenden nicht trennen, Liebesworte sind unsterblich. In «В тиши и мраке таинственной ночи...» (*In Stille und Finsternis einer zauberhaften Nacht...*, 1864) tritt die Geliebte in seinen Träumen wieder auf: «И снится мне, что ты встала из гроба // Такой же, какой ты с земли отлетела» (1971: 16).

In einer anderen Gruppe von Texten nehmen die Reflexionen über den Tod einen allgemeineren Charakter an. So hat das lyrische Ich im Gedicht «Измучен жизнью, коварством надежды...» (*Vom Leben und von der Arglist der Hoffnung gequält...*, 1864) keine Angst vor dem Tod, weil das irdische Dasein als Finsternis angesehen wird: «ещё темнее мрак жизни вседневной» (1971: 14). Auch in «Смерть» (*Tod*, 1878) dominieren eindeutig Schopenhauer'sche Motive: «Но если жизнь базар крикливый бога, // То только смерть его бессмертный храм» (1971: 12). Die Finsternis des vergänglichen menschlichen Lebens wird jedoch in mehreren Texten durch das Licht der ewigen Sterne⁶ aufgehell, das den Geist des Menschen erfreut⁷:

Вот почему, когда дышать так трудно,
Тебе отрадно так поднять чело
С лица земли, где всё темно и скудно,
К нам, в нашу глубь, где пышно и светло.
(«Среди звёзд» (*Inmitten der Sterne*, 1876); 1971: 13, meine Hervorhebungen.)

Deshalb, wenn es dir schwer fällt, zu atmen,
Ist es für dich so tröstlich, dein Gesicht
Von der Erde (abzuwenden), wo alles so dunkel und ärmlich ist,
(Und) zu uns, in unsere Tiefe, emporzuschauen, wo (alles) prachtvoll und lichterfüllt ist.
(Meine Übersetzung, A.P.).

⁶ Im Gedicht *Vom Leben und von der Arglist der Hoffnung gequält...* kommt das Licht nicht von den Sternen, sondern von der „Weltsonne“ («солнце мира» – 1971: 14f.). In der Widmung an A.L. Bržeskaja wird die Quelle des himmlischen Lichts mit „Feuer“ umschrieben: «Не жизни жаль с томительным дыханьем, // Что жизнь и смерть? А жаль того огня, // Что просиял над целым мирозданьем, // И в ночь идёт, и плачет уходя» (А.Л. Б – ой, 1879, Abschnitt «Послания» (*Episteln*); 1971: 83, meine Hervorhebung).

⁷ Die Sterne verheißen dem Menschen Glück, das auf Erden nicht gegeben ist: «А счастье где? Не здесь, в среде убогой // [...] За ним! за ним! воздушною дорогой... // И в вечность улетим!» («Майская ночь» (*Mainacht*), 1870, Abschnitt «Весна» (*Frühling*); 1971: 40). Zu Tod, Nacht und Sternen bei Fet vgl. Simič in Lebedev 1999: 140-157.

In der Situation des *Niemals* werden die negativ besetzten Leitmotive beider Gedichtgruppen wieder aufgenommen und zugespitzt. Das Nicht-Verweilen der Geliebten unter den Lebenden, das den Todeswunsch des lyrischen Ich hervorruft, verwandelt sich in das Aussterben aller Menschen auf der Erde. Das wohlthuende Sternenlicht wird eliminiert; an seiner Stelle wird das „zu grelle Winterlicht“ («как яркое это зимний свет») eingeführt, das nur die „verschlafenen“ Augen des aus dem Todesschlaf „erwachten“ lyrischen Ich reizt. Das durch äußerste Einsamkeit gekennzeichnete irdische Dasein tritt im Bild der kurzen „Reise“ ins Reich des Todes wieder auf. Das ausgeprägte, mit mythischen Zügen ausgestattete Sujet macht *Niemals* zum ausdrucksstärksten und anschaulichsten Gedicht unter allen *Elegien und Reflexionen*, die sich mit dem Tod auseinandersetzen. Das Gegeneinander von Leben und Tod, Liebe und Verzweiflung, Glück und Leid, Finsternis und Sternenlicht, die in anderen *Elegien und Reflexionen* entscheidend ist, wird in *Niemals* aufgehoben, so dass dieser Text von extrem düsterer, hoffnungsloser Stimmung durchdrungen ist, die am Räumlichen haftet, sich dem lyrischen Ich vermittelt und dieses zerstört.

Zum Typus des Raumerlebnisses in *Niemals*

Literarische Raumentwürfe können in verschiedenem Grade die Persönlichkeit des Dichters und sein Wirklichkeitsverständnis „hervorscheinen“ lassen, so dass in manchen Fällen der Raum seine „objektiven“ Züge noch behält, in anderen Fällen aber werden sie durch Züge des Subjekts ersetzt. K. Bryndhildsvoll unterscheidet in seiner Monographie *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe* zwischen sechs Grundtypen literarischer Raumkonzeptionen – je nach der Ausprägung funktioneller Subjekt-Objekt-Beziehungen:

I. Der Raum dient lediglich als Kulisse und Folie, gibt den Hintergrund und Rahmen für ein primär-vordergründiges Geschehen von nicht-räumlichem Charakter ab. Mensch und Raum sind rein sachlich aufeinander bezogen.

II. Der Raum nimmt den Charakter einer Schicksalsmacht an, der die Handlungsträger auf Gedeih und Verderb ausgeliefert sind. Er zwingt seinen Bewohnern seine Eigengesetzlichkeit auf.

III. Raum und Mensch sind vollständig aufeinander abgestimmt, so daß sie sich gegenseitig deuten und erklären, ohne dabei ihre Eigenständigkeit einzubüßen.

IV. Der Raum tritt als Resonanzboden für Stimmungen und Emotionen in Erscheinung, wobei die Grenzen zwischen Innenwelt und Außenwelt verschwimmen. Man kehrt in sich selbst zurück und findet dort eine Welt mit erkennbaren Zügen, genauso wie man sich umgekehrt nach außen hin wendet und in den Ordnungen des Draußen sich selbst wiedererkennt.

V. Der Raum wandelt sich zum Ausdrucksträger des Subjektiven, wird zum Projektionsbereich geistig-seelischer Inhalte und verflüchtigt sich mitunter ins Abstrakte oder Phantastische.

VI. Die Dinge der Außenwelt dienen als Requisite und Bauelemente rein symbolischer oder mythischer Weltentwürfe, die das Bestehende in seinem Sosein nicht belassen,

sondern es in ein Anderssein transformieren und ihm einen tieferen Sinn verleihen (Bryndhildsvoll 1993: 8-9).

Nach Bryndhildsvoll gehen diese sechs Typen⁸ literarischer Raumentwürfe auf zwei gegensätzliche Haltungen zum Raum zurück. Die ersten drei Typen beruhen auf der primären Haltung, bei der der Raum selbst bzw. dessen Erlebnis durch ein Subjekt im Vordergrund stehen. Der vierte Typus stellt eine Übergangsstufe zwischen der primären und der sekundären Haltung dar und scheint das Phänomen umzuschreiben, das in die Literaturwissenschaft unter dem Begriff der „Landschaft der Seele“ eingegangen ist. Dem fünften und dem sechsten Typus literarischer Raumkonzeptionen liegt dagegen eine sekundäre Haltung bzw. Raumauffassung zugrunde, wonach „der Raum lediglich als Medium zur Veranschaulichung eines Nicht-Räumlichen dient“ (op.cit.: 11). Der Raum selbst ist bei dieser Haltung kein Darstellungsgegenstand mehr, er wird auf ganz andere Sinnbereiche hin umfunktioniert und auf reine Vermittlerfunktion reduziert: „Die Frage ist dann nicht mehr, wie erlebe ich meinen Raum, sondern wie ist es möglich, mit Hilfe dieses Raumes einen ihm inhärenten Funktionszusammenhang zu verdeutlichen“ (op.cit.: 15).⁹

Den größten Teil von Fets Gedicht *Niemals* nehmen die Beschreibung von Raum (Strophen 2 bis 4) in der Wahrnehmung des lyrischen Ich ein sowie seine Stellungnahme diesem Raum gegenüber (Strophen 5 und 6). Man kann jedoch behaupten, dass es dem Dichter in diesem Text nicht primär um den Raum geht. Die „Reisen“ aus dem Reich der Toten ins irdische Reich und umgekehrt, sowie die Reisen in den Himmel gehören ohne Zweifel dem Bereich der archetypischen Sujets mit gnoseologischer Dominante an. Das Raumerlebnis des lyrischen Ich, das hier eine „Grenzsituation“ darstellt, führt es zu einer neuen Selbst- und Welterkenntnis. Der Raum vermittelt nur zwischen dem Dichter und seinem Weltmodell. Die den Dichter bewegende Frage, die in den philosophischen Problemkreis von Leben und Tod eingebettet ist, lautet: Hat das Leben für mich einen Sinn, wenn es keine Menschen außer mir gibt? Die Antwort darauf stellt das vom Dichter entworfene utopische Weltmodell des Gedichts dar. Die Akzentsetzung erfolgt durch den Todeswunsch des lyrischen Ich am Ende, der als seine Reaktion auf den neuen (unbewohnten) Raum zu verstehen ist. Somit verkörpert das im Gedicht beschriebene Raumerlebnis den 6. Typus der Subjekt-Objekt-Beziehungen aus der oben angeführten Typologie von Bryndhildsvoll.

2. Raumstruktur in „*Niemals*“

Das Interessante an *Niemals* ist, dass dieser Text nicht *ein* Raummodell mit einer bestimmten Struktur, sondern *zwei* Modelle vorweist, die verschiedenen

⁸ In dieser typologischen Einteilung literarischer Raumkonzeptionen werden „reine“ Typen aufgeführt, Bryndhildsvoll gibt aber zu, dass es sich in Wirklichkeit häufiger um Zwischenstufen und Mischformen handelt (1993: 9).

⁹ Bei den Raumentwürfen mit der sekundären Raumauffassung stellt man die Abnahme des Realitätscharakters des Raums und die Zunahme sowohl dessen Bildcharakters als auch dessen fragmentarischen Charakters (als Ergebnis einer zunehmenden vorausberechnenden Planung) fest.

Wissensständen des lyrischen Ich über den ihn umgebenden Raum entsprechen. Auch die Untersuchung der im Gedicht implizit thematisierten und erschließbaren Zeitstufen des Raumerlebnisses vom lyrischen Ich trägt zur Trennung beider Modelle voneinander ab.

Zum Raummodell ‚Unterwelt – Erde – Himmel‘

Das Raummodell des Gedichts ähnelt auf den ersten Blick den Kosmologien mythopoetischer Texte¹⁰ mit dem Schema ‚Unterwelt – Erde – Himmel‘.¹¹ Unter der Erde befindet sich der Sarg des lyrischen Ich. Auf der Erdoberfläche liegt sein vom heimatlichen Dorf umgebenes Haus. Der Himmel wird durch zwei vertikal ausgerichtete Orientierungspunkte auf der Erdoberfläche angedeutet: durch die Wipfel, die „die Tiefen des Äthers“ («глубь эфира») durchbohren, und durch den Glockenturm der Dorfkirche auf einem „fernen Berg“. Der Makroraum des Textes wird durch die „Reise“ des lyrischen Ich aus dem unterirdischen Außenraum zum Zentrum des Innenraums (sein Haus) erschlossen. Sein Weg verbindet diese beiden Teilräume, die durch eine explizit genannte Grenze (Sargdeckel) getrennt sind. Die verschiedenen Streckenabschnitte des Wegs (Gruftausgang, Park, Wald, Haus), die den ins Geschehen involvierten Schauplatz¹² ausmachen, werden unterschiedlich gewichtet (nach ihrer Rolle im Erkenntnisprozess). Der schwierigste *locus* fällt mit dem Anfang des Wegs zusammen: Die Grenzüberschreitung¹³ (Aussteigen aus dem Grab) ist mit der Bewältigung eines Hindernisses verbunden («руки // с усилием простираю и зову // на помощь»). Die Zuweisung der Richtungsbewegung erfolgt durch das lyrische Ich selbst («пора домой»). Das gesetzte Ziel wird zwar „topographisch“ erreicht, seinem Wesen nach deckt es sich aber nicht mit dem Geschehen. Hier wird offenbar, dass nur die Struktur, nicht aber die traditionelle hierarchische Wertesetzung des mythopoetischen Modells – negativ besetzte unterirdische Welt der Toten und positiv besetzte irdische Welt der Lebenden – in diesem Text aufrechterhalten wird. Denn Unterwelt und Erde fungieren letztendlich als zwei Varianten des Totenreiches. Sowohl der Raum selbst als auch seine Auffassung durch das lyrische Ich sind durch einen

¹⁰ Der Begriff ‚mythopoetisch‘ wird in Toporovs Aufsatz «Пространство и текст» (*Raum und Text*, 1983) ausführlich behandelt. Nach Toporov weist der poetische Raum im allgemeinen die Züge des archaischen, mythischen Denkens auf. Unter mythopoetischen Texten sind vor allem solche Gattungen wie *vita*, Mythos, Märchen, Bylina u.ä. gemeint.

¹¹ Im kosmologischen Modell ‚Himmel – Erde – Unterwelt‘ wird ‚oben‘ – Himmel als Wohnstätte der Götter, Engel, Heiligen und Gerechten – eindeutig positiv und ‚unten‘ – Unterwelt als Unterkunft der bösen Gottheiten, dunkler Mächte, Toten und Sündern – negativ belegt.

¹² Die Kirche gehört nicht zum eigentlichen *Schauplatz*, sie steckt nur den *Horizont* des Raums ab. Sie wird zwar vom lyrischen Ich durch visuelle Wahrnehmung als ein bekanntes Raumattribut identifiziert, liegt aber schon außerhalb seines Wegs und bleibt unerreichbar. Die intermediäre Zone zwischen dem letzten Standpunkt des lyrischen Ich und der Kirche am Horizont, also das *Umfeld*, macht die Steppe aus.

¹³ Zu Begriffen des Wegs und der Grenzüberschreitung vgl. vor allem Lotman 1968, zum unterschiedlichen Stellenwert verschiedener Streckenabschnitte des Wegs vgl. Toporov 1983: 259.

Evolutionszug ausgestattet.¹⁴ Der Makroraum des Textes konstituiert sich somit mindestens aus zwei Raummodellen, dem Wissen des lyrischen Ich am Anfang und am Ende seiner „Reise“ entsprechend.

Zeitstufen im Gedicht

Um diese zwei Raummodelle voneinander abgrenzen zu können, muss man zunächst die zeitlichen Schichten, zwischen denen sich das Erlebnis des lyrischen Ich bewegt, wiederherstellen. Die gegenwärtige Ich-Hier-Jetzt-Situation umfasst die Zeitspanne zwischen dem Aufwachen und dem Todeswunsch des lyrischen Ich. Davor sind folgende, direkt thematisierte oder aus der Situation erschließbare Ereignisse bzw. Vorgänge in der Vergangenheit einzusetzen: 1) „Todeschlaf“ (vorausgesetzt durch den ersten Satz «проснулся я») und zwischen denselben zeitlichen Grenzen, d.h. nach dem Tod des lyrischen Ich und vor seinem „Erwachen“, anzusiedelnder Prozess des Aussterbens der Lebewesen und des Verfalls des Gegenständlichen auf der Erde (dem lyrischen Ich zu Anfang seiner „Reise“ nicht bewusst),

2) Augenblick des Todes und vorausgehende Agonie (thematisiert als Erinnerung: «да, я помню эти муки // предсмертные»),

3) Leben vor dem Tod (im Gedächtnis des lyrischen Ich präsent, wovon seine Erwartungen an die Erde nach seinem „Erwachen“ zeugen).

Die Zukunft wird erst nach dem Todeswunsch des lyrischen Ich eintreten und, falls sein Wunsch in Erfüllung kommt, für ihn irrelevant sein: Nur der „Leichnam“ der Erde soll seinen Leichnam auf ihrem „ewigen Weg“ mittragen (Zeile 35-36). Die entscheidende Grenze trennt somit das Leben des lyrischen Ich vor dem Tod und sein Erlebnis nach dem „Erwachen“.

Zwei Raummodelle (gemäß dem Wissenstand des lyrischen Ich)

Dementsprechend wird es zwei Raummodelle geben: Das erste ist vom Vorwissen (den irdischen Erfahrungen) des lyrischen Ich bestimmt, das zweite kann man erst nach der Auswertung der neuen, „gegenwärtigen“ Raumlage aufstellen. Zu Beginn seiner „Reise“ erwartet das lyrische Ich, sein Haus so vorzufinden, wie er es verlassen hat. Diese sich auf der Erdoberfläche befindende, vertraute „Schutzhülle“, hell, warm und vor allem mit geliebten Menschen bevölkert, kontrastiert in der ersten Perspektive mit der anderen Art der Behausung – dem fremden, dunklen, kalten, leeren Sarg unter der Erde.

In der zweiten Perspektive, d.h. spätestens im Augenblick der artikulierten Raumerkenntnis («всё понял я...»), weisen die beiden Teilräume nicht mehr die kontrastive, sondern die gleiche Beschaffenheit auf. Der erste Hinweis auf ihre Wesensverwandtschaft kommt schon am Anfang des Wegs vor: Es besteht keine

¹⁴ Die Veränderungsprozesse in der Raumbeschaffenheit und in der Raumauffassung verlaufen aber nicht parallel. Der erste Prozess ist vor dem „Erwachen“ des lyrischen Ich abgeschlossen, und der Raum bleibt während seiner „Reise“ statisch. Dynamisch ist nur die Raumerkenntnis: Der neue Raum wird durch das lyrische Ich lediglich allmählich erschlossen.

unüberwindliche Grenze zwischen der Unterwelt und der Erde («на склепе двери нет»). Das zweite Signal wird mit dem Epitheton „winterlich“ gesetzt: Die Welt der Toten befindet sich nach mythischen Vorstellungen mancher Völker im Norden, wo der ewige Winter herrscht; die Häufung der Winterattribute auf der Erdoberfläche («зимний свет», «я вижу снег», «сугробы», «селенье спит под снежной пеленой», «как мёрзлый путник в снеговой пыли», «земля давно остыла») kann hier ebenfalls auf den ewigen Winter verweisen.¹⁵ Darüber hinaus gibt es auf der Erdoberfläche keine Bewegung und keinen Lauthintergrund, wie im Totenreich: «мёртвый лес торчит недвижимыми ветвями...», «ни следов, ни звуков», «всё молчит, как в царстве смерти сказочного мира». Die Behausungen in den beiden „Welten“ sind im Verfall befindlich: der Sarg («и без усилий, словно паутину, соплевишую раздвинул домовину»), das Haus («в каком он разрушенье») und die Kirche («церковь с ветхой колокольней»). Auch die irdischen Wege sind davon betroffen («тропинки нет по всей степи раздольной»). Weiterhin ist die stillstehende Zeit («там, где в пространстве затерялось время») ein eindeutiges Attribut des Totenreiches. Die Abwesenheit von Lebewesen auf Erden, sowohl Tiere («ни зимних птиц, ни мошек на снегу») als auch Menschen, wird zum entscheidenden Kriterium: Die Erde wird vom lyrischen Ich nicht mehr als in vorübergehenden Winterschlaf versetzt («селенье спит под снежной пеленой»), sondern als tot («застывший труп земли») identifiziert. Somit verwischen sich die Grenzen zwischen der unterirdischen Welt der Toten und dem irdischen Totenreich, was eine endgültige Revision des ersten (sich mit den Wertesetzungen der mythopoetischen Tradition deckenden) Weltmodells des lyrischen Ich bedeutet.

¹⁵ Diese Hypothese bestätigt sich, wenn man das Winterreich des *Niemals* mit anderen Winterbildern im ersten Heft der *Abendlichter* vergleicht. Im Gedicht «Какая грусть! Конец аллеи...» (*Was für eine Schwermut! Alleene...*, 1862) herrschen Kälte, Dunkelheit und Winterschlaf nicht nur auf der Ebene der Natur-Phänomene, sondern auch in der Seele des Menschen: «И на душе не рассветает, // В ней тот же холод, что кругом, // Лениво дума засыпает // Над умирающим трудом» (1971: 32, meine Hervorhebungen). Die untröstliche winterliche Seelenlandschaft verflüchtigt sich jedoch bald durch den Gedanken an die kommende schöne Blütezeit («цветёт весна и красота»), die ihre Entsprechung in der Verjüngung der Seele findet («опять душа помолодеет» – ebenda). Die Gegenüberstellung vom winterlichen „Reich der Bergkristalle“ («царство горных хрусталей» – 1971: 31) und vom Gräserreich («царство злаков» – ebenda) des Frühlings bzw. des Sommers erweist sich auch für weitere Texte als konstitutiv. In einem anderen Gedicht des Abschnitts «Снега» (*Schneemassen*), «У окна» (*Am Fenster*, 1872), versetzt das winterliche Ornament auf einer Fensterscheibe («на стекле узор мороза») das lyrische Ich in den Zustand der Inspiration und darin in einen zauberhaften tropischen Wald (1970: 33). Im nachfolgenden Abschnitt «Весна» (*Frühling*) blühen symbolisch Blumen sogar auf einem frischen Grabhügel («цветёт недавняя могила» – 1971: 41); das Herz – „der Gefangene winterlicher Schneestürme“ – „verlernt“ seine Beklommenheit («И сердце, пленник зимних вьюг, // Вдруг разучилось сжиматься» – 1971: 38). Auch in der zweiten Widmung an A.L. Bržeskaja (1879) „lernt uns Frühling so sehr, an Lebenskräfte zu glauben“ («как жизненной нас учит верить силе» – 1971: 84). (Vgl. zu Fets Frühlingbildern 3 Einzelinterpretationen: Otradin und Veit in Seemann 1982 und Gerigk in Zelinskij 2001.) Im Gegensatz zu diesen „gemilderten“ Winterbildern enthält *Niemals* keinen relativierenden Bezug, der Winter hier ist beständig und wird sich *niemals* in einem Frühling auflösen.

3. Techniken der Raumdarstellung in „Niemals“

Niemals ist ein lyrischer Text, und das heißt, sein ganzes Weltmodell präsentiert sich auf knappstem Raum (hier: 36 Zeilen). Jede explizit ausgedrückte sprachliche Einheit gewinnt damit an Bedeutung. Deshalb wird in diesem Abschnitt das sprachliche „Material“, aus dem der Raum in diesem Gedicht „gemacht“ ist, unter die Lupe genommen. Dabei wird sich der Begriff des „Raumindikators“ als sehr hilfreich erweisen.

Zum Begriff des Raumindikators

Die im Text implizit genannten räumliche Sinnesdaten, Ortsangaben und weiteren Raumelemente werden im weiteren als Raum-Indikatoren (im Sinne von Liedtke 1990) bezeichnet. Liedtke stellt die folgende Klassifikation der Raum-Indikatoren auf:

„Raum-Verhältnis“¹⁶

Raum-Typ

- Abstrakta¹⁷
- Länder/ Landesteile
- Natürl. Landschaft(steile)
- Orte/ Ortsteile
- Wege/ Wegbestandteile
- Plätze, Geländeabschnitte
- Bauwerke/ Gebäudeteile
- Räume/ Raumteile
- Gegenstände/ Objektteile
- (menschl.) Körperteile

Raum-Richtung

- Raum-Ausgangspunkt
- Raum-Positionspunkt
- Raum-Zielpunkt
- Raum-Distanz
- Raum-Beschreibung/ -Bewertung¹⁸ (1990: 150).

Diese Taxonomie der relationalen Raum-Indikatoren berücksichtigt vor allem diverse Elemente topographischer Raum-Situierung (Raum-Segmenten wie Schauplatz, Umgebung, Umfeld, Weg u.ä.). Der am Ende dieser Taxonomie angeführte Aspekt der Raum-Beschreibung/-Bewertung kann hier folgendermaßen konkretisiert werden:

¹⁶ Unter ‚Raum-Verhältnis‘ versteht Liedtke relationale Angaben zur statischen Situierung des Raums, wobei „als Bezugspunkt entweder die Objektlage oder der Beobachterstandpunkt gelten kann“ (1990: 147). Die Ruhelage wird dann durch Bewegungsrichtung ergänzt.

¹⁷ Unter ‚Abstrakta‘ versteht Liedtke vage Angaben wie „in der Fremde“, „auf dem Rückweg“, „irgendwo“, Raum-Deixis wie „hier“, „da“, „dort“ und Raum-Relationen wie „recht hoch“, „noch tiefer“ usw. (1990: 148).

¹⁸ Unter ‚Raum-Beschreibung / -Bewertung‘ versteht Liedtke sowohl objektive Beschaffenheits- und Maßangaben als auch subjektive, wertende Epitheta (1990: 150).

- Raum-Erstreckung,
- Raum-Begrenzungen,
- Raum-Volumen,
- Raum-Strukturiertheit,
- Raum-„Füllung“,
- Raum-Wetter- bzw. Sichtbedingungen,
- Raum-Beleuchtung/ -Farbgebung,
- Gehör-, Geruch- und taktiler Raum,
- Raum-Beweglichkeit.¹⁹

Die expliziten Raum-Indikatoren sollen noch um die impliziten ergänzt werden – also die vom Leser aus dem Kontext aufzufüllenden Unbestimmtheitsstellen.

Selektion der Raumindikatoren in *Niemals*

Schon die Wahl der Raumindikatoren spielt eine besondere Rolle bei der Raumdarstellung. In bezug auf die dreidimensionale Raumausrichtung lässt sich feststellen, dass die horizontale Achse auf der Erdoberfläche eindeutig dominiert. Die wenigen vertikal ausgerichteten Räumlichkeiten, wie der Kirchturm, die zur besseren Orientierung auf dem Flachland dienen sollten, werden aus ihrer Grundfunktion entlassen: Sie helfen nicht bei der Raumerschließung durch das lyrische Ich. Dasselbe lässt sich über die horizontal ausgerichteten Raumelemente sagen: Die Wege, die Voraussetzung einer erfolgreichen Raumnahme ausmachen, sind so verwachsen, dass sie vom lyrischen Ich nicht als solche in Anspruch genommen werden können.

Noch offensichtlicher wird die Dominanz der negativen Konnotation bei der Untersuchung dynamischer Raumindikatoren. Die Charakterisierung der Raum-„Füllung“ und -Beweglichkeit, der Wetterbedingungen und des Gehör- und Geruchsraums erfolgt durch eine konsequente Selektion des negativen Gliedes konstitutiver semantischer Oppositionen wie \pm warm, \pm beweglich, \pm geräuschvoll, \pm farbig²⁰, \pm belebt usw. Die Raumerkenntnis verläuft als Erfahrung einer Reihe fehlender positiver Raumattribute, mit denen der Naturraum „im Normalfall“ ausgestattet ist. Die Häufung subjektiver Raumeindrücke mit dem negativen Vorzeichen kommt auf der syntaktischer Ebene (unter anderem) durch die zweimalige Wiederholung der „weder / noch“-Konstruktion («но ни следов, ни звуков», «ни зимних птиц, ни мошек на снегу») zum Ausdruck.

Eine durchgehend negative semantische Ausrichtung aller Raumindikatoren korreliert mit der ausgeprägten, zunehmenden Statik des Bildes. Denn mit der Artikulation jedes weiteren fehlenden dynamischen Raumattributs wird die Möglichkeit einer Veränderung im erstarrten Raum immer geringer und erlischt

¹⁹ Die ersten vier Komponenten zählen zu sog. statischen, die übrigen zu dynamischen Faktoren (semantischer) Raumstruktur.

²⁰ Das an sich positive Merkmal „+hell“ bekommt eine negative Konnotation in *Niemals* nicht nur durch die schon erwähnte zu intensive Lichtqualität, sondern auch durch seine Verbindung mit dem Merkmal „-farbig“. Licht und Schnee stehen für die Farbe Weiß, d.h. hier für die Farblosigkeit, und unterstützen somit die negativ besetzte Winterkonzeption.

mit der Preisgabe der Zeit (Zeile 32) völlig. So wird die Dynamik der Koexistenz bzw. des Kampfes der Gegensätzlichkeiten aufgehoben, die nach Fet das Leben als solches auszeichnet:

Жизнь есть гармоническое слияние противоположностей и постоянной между ними борьбы: добрый злодей, гениальный безумец, тающий лёд. С прекращением борьбы и с окончательной победой одного из противоположных начал прекращается и самая жизнь, как таковая («Два письма о значении древних языков в нашем воспитании», 1867; 1971: 556).

[Das Leben ist eine harmonische Verschmelzung der Gegensätze und ein ständiger Kampf dazwischen: guter Bösewicht, genialer Wahnsinnige, schmelzendes Eis. Mit der Aufhebung des Kampfes und dem endgültigen Sieg eines der entgegengesetzten Elemente hört das Leben selbst als solches auf (*Zwei Briefe über die Bedeutung der alten Sprachen in unserer Erziehung*, 1867; meine Übersetzung, A.P.).]

Auf diese Weise entsteht eine dem Raum anhaftende Atmosphäre des Todes, die durch weitere Kunstgriffe unterstützt wird.

Verknüpfung der Raumindikatoren untereinander

Die Steigerung ins Negative erfolgt nicht nur durch die Selektion eines bestimmten Raumindikator-Typus, sondern auch durch die additive Verknüpfung der expliziten Indikatoren untereinander. Jedes negative semantische Merkmal wird an einem bestimmten Streckenabschnitt festgemacht: Der Park weist das Merkmal „– (minus) vertraut“ auf, der Wald trägt Merkmale „–beweglich“, „–mit Lebewesen erfüllt“ und „–geräuschvoll“, das Haus wird durch das Merkmal „–beständig“ charakterisiert, das Dorf verkörpert das Merkmal „–wach“ und die Steppe²¹ „–organisiert“ (ohne Wege). Die evokativ skizzierten Bilder mit negativer Konnotation folgen jedoch nicht wie „abgekapselt“ aufeinander, sondern sie hängen durch ihr Einbetten in den Kontext der Winterlandschaft (gemeinsame Seme „–warm“ und „+schneebedeckt“) und durch das Herstellen der Parallelen eng zusammen und verstärken somit den bedrohlich-fremden Gesamteindruck. *Der Parallelismus* erfährt einen weiten Gebrauch: von der Ähnlichkeit in der Wortlautung wie in «сугробы» – «гроб», über den Einsatz gleicher Lexeme in bezug auf diverse Textträger (z.B. «*труп* земли» – «мой *труп*»), bis zu den direkten „wie“-Vergleichen (Zeile 16 und 26) desselben Wortes in bezug auf verschiedene Realien stellt in *Niemals* meistens eine gewisse Wesensverwandtschaft her.²² So wird

²¹ Die Steppe trägt auch das Merkmal „+weit“ («по всей степи раздольной»), das meistens in der russischen mythopoetischen Tradition positiv belegt ist (vgl. dazu Levontina / Šmelev 2000: 338-347 und Šmelev 2000: 357-367). In diesem Text schlägt jedoch das Merkmal „+weit“ ins Negative um, da die Weite nicht mit der ersehnten Freiheit oder der sog. „Weite der russischen Seele“, sondern mit der bedrohlichen Leere korreliert, der das lyrische Ich schutzlos ausgeliefert ist. Sie wird in die Opposition ‚gemütliches, schutz- und wärmespendendes, enges Heim‘ vs. ‚kaltes, mit unerwarteten Gefahren drohendes, weites Naturraum‘ eingebettet.

²² Eine Ausnahme stellt hier der Gebrauch sprachlicher Einheiten dar, die zum semantischen Feld ‚Erstaunen‘ gehören («вот дома *изумятся*» vs. «и руки опустились в *изумленья*»). Das erste Erstaunen, worin das lyrische Ich seine Angehörigen zu versetzen erwartet, ist für ihn mit Freude

das Verb «торчать» (herausragen) gewöhnlich in Verbindung mit leblosen Gegenständen verwendet. In Zeile 13 wird es in Verbindung mit einem Naturphänomen (Baumzweige) gebracht, das jedoch als tot («мёртвый лес») bezeichnet wird. In Zeile 24 wird das gleiche Verb bei der Beschreibung des Kirchturms eingesetzt, was die Assoziation mit dem „toten Wald“ wachruft. Auf den ersten Blick scheint die Verbindung zwischen dem Wald und der Kirche eher unmotiviert zu sein. Man darf aber nicht vergessen, dass der Wald in russischen mythopoetischen Texten oft den Platz der Wüste (im biblischen Sinne) einnimmt und somit die Funktion eines menschenleeren, aber von Gott „ausgezeichneten“ *locus* erfüllt, an den man aus der sündigen Welt flieht, um in geistigen „Übungen“ wieder zu Kräften zu kommen. Aus dieser Perspektive gesehen, stellt der Wald ein sakrales Zentrum dar, wie die Kirche auch, und ihre assoziative Annäherung wird dadurch gerechtfertigt. Es ist jedoch offensichtlich, dass die religiöse Konnotation in Fets Gedicht nicht vorhanden ist: Weder der Wald in der Einöde noch die isolierte Kirche erscheinen als Orte des Heilsgeschehens. Dies kann man durch den Einsatz des gleichen Prinzips erklären, wie bei der semantischen Konstituierung anderer Raumindikatoren: In der Opposition „±sakral“ wird das negativ besetzte Glied betont. Für die Akzentsetzung ist hier auch die Reihenfolge der Erscheinung der Raumindikatoren entscheidend: zuerst der Wald, dann die Kirche. Somit steht nicht der Wald im Heiligenschein der Kirche, sondern das Sem „+sakral“ wird bei der Kirche durch ihre Verbindung mit dem „toten Wald“ deaktiviert. Auch die Situierung der Kirche am Rande des zu erschließenden Raums, in der für das lyrische Ich unüberwindlichen Ferne (dank Steigerung durch zweifache Thematisierung: «над *дальнюю* горою» und «в безоблачной *дали*») setzt ihr heilbringendes Potential außer Kraft.

Vertikale Achse

Die Wichtigkeit von den auf vertikaler Achse markierten Raumindikatoren „Wald“ und „Kirche“ für das Aufstellen des räumlich strukturierten Weltmodells des Textes wird durch weitere Textsignale hervorgehoben: Nur sie werden auf jeweils vier Zeilen (13 bis 16 und 21 bis 24) beschrieben²³ und verfügen jeweils über einen zweigliedrigen Vergleich. Im ersten Fall wird die tote Stille im Wald mit der „des Totenreiches der Märchenwelt“ gleichgesetzt. Es geschieht also eine Übertragung zwischen den funktionalen Bereichen der Erde, auf der sich das lyrische Ich befindet und die, seinen Erfahrungen nach,

verbunden und somit positiv belegt. Das zweite Erstaunen, in das es selbst beim Anblick seines Hauses versetzt wird, ist ein mit Enttäuschung und Schwermut verbundener und somit ein negativer Erwartungsbruch. Die Gemeinsamkeit besteht nur darin, dass es sich in beiden Fällen um kurze Emotionszustände handelt, die als eine plötzliche Reaktion auf eine unerwartete Außensituation eintreten. Zur Unterteilung der Emotionen in „Eindrücke“, Emotionszustände («эмоциональные состояния») und spontane Gefühle («стихийные чувства») und zu ihrer Motivierung als räumliche Metapher vgl. Bulygina / Šmelev 2000: 277-288.

²³ Allen anderen Streckenabschnitten wird wesentlich weniger Textvolumen zu Verfügung gestellt.

nicht auf Dauer völlig geräuschlos sein kann, und der Märchenwelt, in der nach der Vorstellung des lyrischen Ich alles (und somit auch die Totenstille) möglich ist. Diesen Vergleich kann man als einen Versuch des lyrischen Ich ansehen, die bedrohliche Andersartigkeit des wahrgenommenen Raums durch die Erstellung des Bezugs zu etwas Vertrautem zu neutralisieren. Die Stille löst sich jedoch nicht auf, sie ist nicht „wie“, sondern sie „ist“. Im zweiten Fall wird der Kirchturm mit einem „frierenden, vom Schneestaub umhüllten Wanderer“²⁴ verglichen. Es ist der Kunstgriff des psychologischen Parallelismus. Die zur Gewissheit werdende Einsamkeit²⁵ des lyrischen Ich verlagert sich nach außen und wird in der Gestalt des isolierten, „herausragenden“ Kirchturms versinnbildlicht. Infolge der Übertragung nach dem semantischen Merkmal ‚leblos – lebendig‘ erscheint jedoch nicht der Kirchturm vom Leben beseelt, sondern eher der Mensch vom Verfallsprozess bzw. Leblosigkeit des Raums angesteckt.

Raumdarstellung im zweiten Teil des Gedichts

Im zweiten Teil des Gedichts (Strophe 5 und 6) wird der Raum mehr auf eine *indirekte* Weise – durch die Stellungnahme des lyrischen Ich – dargestellt. Die in bezug auf das heimatliche Dorf vollzogene Erkenntnis der Leblosigkeit wird auf die gesamte Welt erweitert und korrespondiert mit der Seelenlandschaft des lyrischen Ich: «А ты, застывший труп земли, лети, // Неся мой труп по вечному пути». In dieser Anrede an die Erde wird auch das Schlüsselwort „Weg“ thematisiert. Es ist jedoch nicht mehr der eigentliche Weg des lyrischen Ich.²⁶ Denn er gibt seinen Lebenswillen in der vorhergehenden Anrede an den Tod auf. Die beiden Anreden an abstrakte Größen folgen den rhetorischen Fragen, die ebenfalls zu den typischen Darstellungsmitteln der Gattung Elegie / Reflexion zählen. Sowohl in den Anreden als auch in den rhetorischen Fragen verfestigt sich die *mythologisierende* Tendenz. Denn auf diese Weise werden dem Tod und der Erde Kommunikations- und Handlungsfähigkeit zugeschrieben. Der Tod wird sowohl als überirdische Macht ohne konkrete räumliche Gestalt (Zeile 33) angesprochen als auch in der Gestalt des Grabes personifiziert («Для кого могила // Меня вернула?»). Somit knüpft das Ende des Gedichts an seinen Anfang an, wo die Todesagonie, der Sarg und die Gruft in Erscheinung treten. Das Mythologem des Totenreiches, sowohl unter als auch auf der Erde²⁷ durchzieht den ganzen künstlerischen Raum, denn auch die Wahl und die Verfremdungsart der Raumindikatoren im mittleren Teil des Gedichts

²⁴ Mit diesen Worten könnte man die Ich-Hier-Jetzt-Situation des lyrischen Ich zusammenfassen, auch wenn die Aussage hier ohne selbstbezogene Deixis und eher als eine allgemeine, unpersönliche (auf *irgendeinen* Wanderer bezogene) Feststellung konstruiert wird.

²⁵ Die endgültige Erkenntnis der völligen Einsamkeit tritt nur zwei Zeilen später (Zeile 26) ein.

²⁶ Die Zusammenstellung aller Wege des lyrischen Ich folgt im Unterkapitel „Von der Sujetentwicklung zum Raum-Subjekt-Verhältnis“.

²⁷ Somit ist auch die Bedingung der zweiteiligen Weltstruktur («двоемирие») erfüllt, die als Hauptmerkmal der Technik der Raum-Mythologisierung anzusehen ist.

arbeiten auf die Suggestierung der räumlichen Atmosphäre des ewigen Winters und des Todes hin.

4. Zur lyrischen Raumdarstellung in „Niemals“

Die Raumdarstellung ist aufs engste mit der Kategorie des lyrischen Ich verknüpft, denn die Raumwahrnehmung und Raumerkenntnis erfolgen durch das einzige erlebende Zentrum des Gedichts und dienen, wie oben erwähnt, den gnoseologischen Zwecken. Deshalb wird in diesem Abschnitt vorwiegend dem erlebenden Subjekt und der Art der Wechselbeziehung zwischen diesem und dem Raum nachgegangen.

Das Erlebnis des lyrischen Ich könnte man in seinem *erkenntnistheoretischen* Aspekt unter der Frage subsumieren: Wie konstituiert sich eine mögliche (mentale) Welt und welche Auswirkung hat die Tatsache der Welterkenntnis sowohl auf das Subjekt als auch auf das Objekt der Erkenntnis? Die Antwort auf diese Frage fällt unterschiedlich aus, je nachdem, ob man den Dichter oder das lyrische Ich als Subjekt ansieht.

Konstituierung einer möglichen Welt

In bezug auf die Konstituierung einer möglichen Welt durch den Dichter kann man annehmen, dass es dabei keine universelle Objekteigenschaften gibt. Bei dem Übergang aus einer möglichen Welt in eine andere können die für jene Welt latenten Eigenschaften eliminiert oder durch die für diese Welt charakteristischen Eigenschaften ersetzt werden (vgl. dazu Pereverzev 2000: 261). Die Objekte sind also intentional und konstituieren sich durch die Aktualisierung bestimmter semantischer Merkmale in der Aussage des Weltmodell-Urhebers. Der Raum wird in diesem Fall zum „Behälter“ («вместилище») intentionaler Objekte, und sein Wesen wird durch die Beschaffenheit dieser Objekte definiert. (Auf der Ebene philosophischer Konzeptionen, die sich mit dem empirischen Raum auseinandersetzen, würde ein solcher Raum nicht dem „absoluten“, „leeren“ Raum im Sinne Newtons, sondern dem „relativen“, „gefüllten“ Raum im System von Leibniz entsprechen.) Auf *Niemals* übertragen heißt es: Der Dichter geht zunächst den Weg der „gegenstandsprojizierenden Veräußerlichung“ (Brynhildsvoll 1993: 209), indem er seine Gedanken über Leben und Tod in eine mögliche Welt (hier: einen stimmungsvermittelnden Raum) verwandelt, die sich aus einer Vielzahl räumlicher Metaphern mit einer bestimmten semantischen Ausrichtung zusammensetzt. Der Dichter selbst ist das Subjekt der Aussage, der Raum und das lyrische Ich stellen explizite intentionale Objekte (*designatum*) zur Verfügung. Der Weg der Erkenntnis auf abstrakten Objekten (im ersten Teil des Gedichts) schickt, ist der umgekehrte Weg der „gegenstandsabsorbierenden Verinnerlichung“ (ebenda). Die Auswertung räumlicher Signale, die dem

lyrische Ich auf seinem Weg „begegnen“²⁸, führt zur Veränderung des Informationsvolumens und somit zur Verschiebung der Grenzen innerhalb des ursprünglichen Weltmodells des lyrischen Ich. Auf seinem deduktiven Erkenntnisweg gelangt es am Ende an den Ausgangspunkt des Dichters.²⁹ Dieser Weg wird vom lyrischen Ich artikuliert, und in dieser Aussage wird das lyrische Ich sowohl zum Subjekt (Erlebniszentrum und Aussageurheber) als auch zum Objekt (der Selbsterkenntnis); der Raum wird zum Objekt, auch wenn er eine durchaus aktive Rolle im Geschehen spielt. Die Tatsache der Raum- (und Welt-) Erkenntnis durch das lyrische Ich hat allein auf das Subjekt der Erkenntnis Auswirkung. (Die Tatsache der Welterkenntnis durch den Dichter geht dagegen der Gestaltung seiner möglichen Welt voraus und hat somit Auswirkungen auf das Objekt, d.h. prägt *designatum*.)

Aussagemodellierung durch das lyrische Ich

Wenn man das lyrische Ich als Subjekt annimmt und seine Funktionen als Textträger weiter spezifizieren will, kann in diesem Fall die Untersuchung der Aussagemodellierung durch das lyrische Ich³⁰ weiterhelfen. Der Prozess der Wahrnehmung, Konzeptualisierung und sprachlicher Gestaltung eines Ereignisses (hier: eines Raumerlebnisses) vollzieht sich nach Boldyrev im allgemeinen nicht zuletzt durch dessen räumliche Charakterisierung, d.h. durch die Identifizierung der Objekte als bestimmte (stabile) räumliche Orientierungspunkte, z.B. als die Quelle bzw. den Urheber, die Teilnehmer, den Ort des artikulierten Ereignisses u.ä. (2000: 212). Die räumliche Modellierung der Aussage zeichnet sich jedoch neben solchen stabilen Orientierungspunkten durch eine gewisse Mobilität aus, die aus der Orientierung der Aussage hinsichtlich des Beobachters (und seines Raums) resultiert. Als Beobachter können der Aussageurheber, der Rezipient oder eine dritte Person fungieren. Die Position des Beobachters kann sich ändern; er bewegt sich dabei innerhalb der Grenzen des Raums des Beobachters («пространство наблюдателя» – ebenda). Mit diesem Raum deckt sich der Raum des Agens («пространство деятеля» bzw. «событийное пространство» – ebenda), der dem „handelnden“ Textträger (= Agens) zugeordnet ist, nur zum Teil, wenn das Agens und der Beobachter über unterschiedliche Wissensstände verfügen. Die Zugehörigkeit einzelner Textsegmente zum einen oder anderen Raumtypus ist vor allem an Verbformen abzulesen. In diesem Aspekt werden die Verbformen in *Niemals*, die die Raumwahrnehmung und -Konzeptualisierung betreffen, nun untersucht. Die

²⁸ Zu „Begegnungen“ vgl. Heideggers *Die Kunst und der Raum*. Er spricht von der „Gegend“, dem Begegnungsort des Menschen mit dem Raum.

²⁹ Deshalb ermöglicht das miterlebende Nachvollziehen des Wegs des lyrischen Ich dem Leser eine Dekodierung des Weltmodells des Dichters.

³⁰ Denn dank der expressiven Subjektivität der poetischen Rede kommt in der Aussage auch „das anschauende und vorstellende (gestaltende) Subjekt selber zur Darstellung“ (Harth / Gebhardt 1982: 11). (Die expressive Subjektivität verbindet sich mit der mimetischen, die dafür sorgt, dass die poetische Rede das gestaltete Objekt zum Ausdruck bringt.)

Verbalkonstruktionen in der 1. Person (Aktiv) wie (1) «проснулся я», (2 und 3) «руки [...] простираю и зову на помощь», (4) «я помню», (5 und 6) «раздвинул [...] и встал», (7) «я вижу», (8) «бегу», (9) «узнал я» und (10) «всё понял я» verweisen eindeutig auf den *Agens* und seinen Raum. Die Aussage hat hier einen vorwiegend denotativen Charakter, und ihr „Vektor“ fällt mit dem ontologischen Vektor des Ereignisses zusammen, der vom aktiven Teilnehmer (Subjekt des Satzes) auf das Objekt des Ereignisses (direkte Ergänzung, falls vorhanden) gerichtet ist. Das lyrische Ich ist hier sowohl das Subjekt als auch das Thema der Aussage (also eine Art der Selbstthematisierung). Seine Handlungen kann man in drei Gruppen unterteilen: Er erschließt den Raum durch die visuelle Wahrnehmung (Ausdrücke № 7 und 9), durch das empirische „Messen“ mittels Wandern und taktiler Empfindungen (Ausdrücke № 2, 5, 6 und 8³¹) und durch geistige Spekulationen («умозрение» – Panova 2000: 433) und Auswertung eigener Gemütszustände (Ausdrücke № 1, 3, 4 und 10).

Die verbalen Konstruktionen in der 3. Person wie (11) «вот дома изумятся», (12) «как он весь успел перемениться», (13) «лес торчит [...] ветвями», (14) «всё молчит», (15) «руки опустились в изумление», (16) «селенье спит», (17) «она торчит», (18 und 19) «земля давно остыла и вымерла» und (20) «в пространстве затерялось время» und die elliptischen Konstruktionen wie (21) «как яркое это зимнее солнце», (22) «на склепе двери нет», (23) «мне парк знаком», (24) «ни следов, ни звуков», (25) «в каком он разрушение», (26) «тропинки нет» und (27) «ни зимних птиц, ни мошек на снегу» verweisen auf den Beobachter und seinen Raum. Die „Handlungen“ des Beobachters bestehen in der Beschreibung (Ausdrücke № 13-17, 22 und 24-27) und der Bewertung (Ausdrücke № 11, 12, 18-21 und 23). Die Aussage hat hier einen vorwiegend intentionalen Charakter, auch im Fall der scheinbar wertneutralen Beschreibungen. Der Aussagevektor geht von dem Objekt aus, das sich in dem Aufmerksamkeitsfeld des Beobachters befindet. Das lyrische Ich ist jetzt zwar weiterhin Aussageurheber, aber weder das Subjekt noch das Thema der Aussage. Seine „Anwesenheit“ wird entweder durch seine Positionierung in einem impliziten³² (Ausdrücke № 15 und 21) oder expliziten

³¹ Das Verb «бегу» verweist auch auf den Gemütszustand des lyrischen Ich. Sein Laufen durch den Wald in Richtung seines Hauses kann auf verschiedene Art und Weise interpretiert werden: als einen Versuch, den Zeitpunkt der ersehnten Begegnung mit seinen Angehörigen näher zu rücken, oder als ein Zeichen für die steigende innere Unruhe. Die zweite Deutung ist plausibler, denn die vorige Strophe endet mit der Feststellung der eingetretenen Veränderungen im einst vertrauten Park.

³² Im Ausdruck № 15 ist das Possessivpronomen «мои» („meine“) impliziert, was das lyrische Ich zum Thema der Aussage macht. (Es ist interessant, dass das Erstaunen des lyrischen Ich nicht aus seiner Innenperspektive, sondern aus der Perspektive eines Außenbeobachters geschildert wird. Es spricht von seinen eigenen Händen so, als ob sie selbständig wären oder einer dritten Person gehören würden.) Im Ausdruck № 21 und auch in unpersönlichen Ausdrücken wie «можно ль сомневаться», «нельзя с дороги сбиться», «куда идти, где некого обнять» könnte man das Personalpronomen «мне» („mir“) einsetzen, denn es ist das lyrische Ich darunter gemeint: Ihm ist das Winterlicht zu grell, es kann zunächst „nicht zweifeln“ und „sich unmöglich verlaufen“ und hat am Ende keinen Ort, wo es hingehen könnte, um von jemandem umarmt zu werden.

Nebenglied des Satzes suggeriert (Ausdruck № 23) oder ist in der syntaktischen Struktur der Aussage gar nicht vorhanden. Die Position des Satzsubjekts (und in *Niemals* auch die des Objekts in negativen Konstruktionen mit «НИ» und «НЕТ») nimmt in solchen Fällen der Urheber des Ereignisses (hier: der Raum und seine Attribute!) ein.

Aus der Analyse der räumlichen Modellierung der Aussage durch das lyrische Ich kann gefolgert werden, dass es beide Funktionen – die des Agens und die des Beobachters – erfüllt³³, wobei die zweite Funktion offensichtlich dominiert. Denn das lyrische Ich wird nur in den Ausdrücken № 1-10 zum Handlungsurheber, in den Ausdrücken № 11-27 dagegen ist es der Raum, der zum Auslöser bzw. Träger der (aktiven und passiven) Handlungen thematisiert wird.

Von der Sujetentwicklung zum Raum-Subjekt-Verhältnis

Die oben aufgestellte These von der Dominanz der Beobachter-Funktion beim lyrischen Ich und der Agens-Funktion beim Raum beinhaltet nicht nur die oben angeführte „grammatische“ Motivierung, sondern ist auch kompositorisch untermauert. Wenn man von Lotmans Verständnis der kleinsten Sujeteinheit als „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ (1970: 282, dt.: 332) ausgeht, dann eruiert man im vorliegenden lyrischen Text ein ausgebautes Sujet³⁴ mit einer ganzen Reihe solcher Versetzungen: von der Überschreitung der Grenze zwischen der Erde und der Unterwelt über alle weiteren „Verschiebungen“ des lyrischen Ich von einem Streckenabschnitt zum anderen bis zu seiner „Rückkehr“ in die Unterwelt. Detailliert beschrieben werden vor allem die „Stationen“ des lyrischen Ich auf seinem horizontalen Weg (auf der Erde). Konstitutiv für das Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dem Raum sind auch seine, zum Teil nur aus Kontext erschließbaren Bewegungen auf der vertikalen Achse.³⁵ Hier wird die Abfolge horizontaler und vertikaler Wege zusammengestellt:

- 1) der Tod des lyrischen Ich als (vertikale) Versetzung von der Erde ins unterirdische Totenreich;
- 2) der Weg des lyrischen Ich nach oben auf die Erde nach seinem „Erwachen“;
- 3) der horizontale Weg des lyrischen Ich von dem Gruftausgang bis zu seinem Haus;
- 4) der Todeswunsch des lyrischen Ich impliziert seinen Weg zurück in die Unterwelt³⁶;

³³ In den meisten, vor allem narrativen, Texten sind die Funktionen des Agens und des Beobachters verschiedenen Textträgern zugeteilt.

³⁴ Das Vorhandensein eines Sujets lässt schließen, dass in diesem lyrischen Text einige gattungsfremden Merkmale (narrative Strukturen) auftreten.

³⁵ Die vertikale Achse büßt ihre Bedeutung bei der Raummodellierung nicht dadurch ein, dass der Platzwechsel des lyrischen Ich dieser Achse entlang nicht religiös-sittlich markiert wird.

³⁶ Damit erhält das Gedicht eine Ringkomposition.

5) die Anrede an die Erde impliziert eine (horizontale) Verschiebung des lyrischen Ich infolge der ewigen Kreisbewegung der Erde, wobei das lyrische Ich als ein unbeweglicher Punkt im Erdinneren mitgetragen wird.

Wenn man den Text hinsichtlich des Urhebers und des Vollstreckers dieser fünf Wege hinterfragt, wird offensichtlich, dass das lyrische Ich in 3), 4) und 5) als richtungszuweisende und in 2) und 3) als ausführende Instanz fungiert. Der erste Weg wird nicht freiwillig von dem lyrischen Ich beschritten; die Wege 4) und 5) sind von ihm zwar erwünscht, werden aber ohne seine aktive Teilnahme zurückgelegt, was die Mitwirkung einer Macht der Außenwelt³⁷ voraussetzt. Es darf auch nicht vergessen werden, dass das vom lyrischen Ich artikulierte Erlebnis überhaupt nur deshalb möglich war, weil das Grab ihn „zurückgegeben“ hatte (Zeile 28f.). Somit relativiert sich die aktive Rolle des lyrischen Ich im Geschehen. Es wird nur im mittleren Teil des Gedichts (bei der Schilderung des horizontalen Wegs) als eine Person dargestellt, die sich durch eigene Willensakte selbst Ziele setzt und auf ihr Erreichen hinarbeitet.³⁸ Wenn man die Möglichkeitsbedingung des ersten Willensaktes des lyrischen Ich ausklammert, erscheint das lyrische Ich als beweglicher Heldentypus, und zwar als „Held der Steppe“ (Lotman 1968: 10f.; dt.: 206-08), der die Grenzen überschreitet, die für andere unüberwindlich sind, und dabei kein Verbot zu einer Bewegung in Abweichung von der vorgeschriebenen Richtung hat (denn sein zweiter Willensakt beschwört die umgekehrte Bewegungsrichtung herauf).

Zum Verhältnis zwischen dem Raum und dem lyrischen Ich

Im Gedicht bleibt offen, warum der Raum seine gegenwärtige Gestalt angenommen hatte, aber die Mitwirkung der gleichen negativen Macht (der des Todes) ist auch hier offensichtlich. Dem Leser präsentiert sich diese Macht vor allem durch das sich räumlich manifestierende Ergebnis ihrer „Tätigkeit“ – in der Gestalt des Totenreiches auf Erden. Das Verhalten des lyrischen Ich wird durch die Beschaffenheit des Raums motiviert: als entsprechende Reaktion darauf. Die Art und Weise der Reaktion (Akzeptanz oder Ablehnung) ist jedoch nicht mehr vom Raum abhängig, sondern resultiert aus inneren Gründen, d.h. führt auf die „Beschaffenheit“ der Innenwelt der vor Entscheidung gestellten Person zurück. Die persönlichkeitsformende Rolle des Raums wird somit durch die Ablehnungshaltung des zweiten Willensaktes des lyrischen Ich eingeschränkt. Wenn das lyrische Ich sich anders entschieden hätte (d.h. in der menschenleeren Welt weiterzuleben), könnte man den Raum für eine Schicksalsmacht halten, dessen Eigengesetzlichkeit das lyrische Ich auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist. Die ablehnende Haltung des lyrischen Ich setzt den letzten Akzent, indem sie seine inneren Werte zum Vorschein bringt und ihnen

³⁷ Die Außenwelt hat hier die Bedeutung des Gegenpols zur Innenwelt des Menschen (des lyrischen Ich).

³⁸ Hier wird der Einfluss von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* sichtbar. Zu Schopenhauers Wirkung auf Fets Schaffen vgl. Maurer 1967, Stammler in Mlikotin 1979: 35-58, Baer 1980 und Kurljandskaja 1981.

Vorrang vor dem Raum schafft. Der vorliegende Text kann somit als ein „dynamischer Text“ (im Sinne Lotmans) eingestuft werden, denn es handelt sich hier nicht um eine Selbstzweck-Charakterisierung eines (Raum- und) Weltmodells mit einer festen, vorgegebenen Bewertung, sondern darum, „Ort, Lage und Tätigkeit des Menschen in der Umwelt zu charakterisieren“ (Lotman 1969: 464; dt.: 346). Der Wert des Raums wird am Wohl des sich in ihm aufhaltenden Menschen gemessen.

Bibliographie

a) Text

Fet, A.A.: Večernie ogni. Moskva: „Nauka“ 1971 (= Literaturnye pamjatniki).

b) Forschungsliteratur

Ajchenval'd, Ju.: Fet. In: Siluěty russkich pisatelej. Vypusk 2 (1911). Nachdruck: Moskva: „Respublika“ 1994: 165-175.

Arutjunova, N.D. / Levontina, I.B. (Hgg.): Logičeskij analiz jazyka. Jazyki prostranstv. Moskva 2000.

Baak, J.J. van: The Place of Space in the Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of the Space in I.E. Babel' *Konarmia*. Amsterdam: Rodopi 1983. (= Studies in Slavistic Literature and Poetics, Bd. 8.)

Bachtin, M.: Vremja i prostranstvo v romane. In: Voprosy literatury, 3 (1974): 133-180. Deutsch: Zeit und Raum im Roman. In: Kunst und Literatur, 22 (1974): 1161-91.

Baer, J.T.: Schopenhauer und A. Fet. In: Schopenhauer-Jahrbuch 61 (1980): .

Binyon, T.J.: Lermontov, Tyutchev and Fet. In: Fennell, J. (Hrsg.): Nineteenth-century Russian Literature. Studies of Ten Russian Writers. London: Faber & Faber 1973: 168-224.

Blagoj, D.: Mir kak krasota. O „Večernich ognjach“ A. Feta. In: Fet 1971: 495-635.

Botkin, V.P.: Stichotvorenija A.A. Feta. Sankt-Peterburg 1856. In: Botkin, V.P.: Literaturnaja kritika. Publicistika. Pis'ma. Moskva: „Sovetskaja Rossija“ 1984: 192-234.

Boldyrev, N.N.: Otraženie prostranstva dejatelja i prostranstva nabljudatelja v vyskazyvanii. In: Arutjunova, N.D. / Levontina, I.B. 2000: 212-216.

Brynchildsvoll, K. Der literarische Raum. Konzepte und Entwürfe. Frankfurt am Main: Lang 1993. (= Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 11.)

Buchštab, B.Ja.: A.A. Fet. Očerki žizni i tvorčestva. Len. 1974.

Bulygina, T.V. / Šmelev, A.D.: Peremeščenie v prostranstve kak metafora émocij. In: Arutjunova, N.D. / Levontina, I.B. 2000: 277-288.

Egeberg, E.: Koncovka v „Melodijach“ A.A. Feta. In: Lebedev 1999: 82-90.

- Fischer, C.: „Fast eine Fantasie“? Nikolaj Zabolockij und Afanasij Fet in Deutschland. In: Fischer, C. / Steltner, U.: Die Rezeption europäischer und amerikanischer Lyrik in Deutschland. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997: 237-252.
- Frank, J.: Spatial Form in Modern Literature (1945). In: Hoffman, M.J. / Murphy, P.D. (Hgg.): Essentials of the Theorie of Fiction. Durham, NC 1996: 63-76.
- Gerigk, H.-J.: Afanasij Fet: „Šepot, robkoe dychan'e“. In: Zelinskij, B. (Hrsg.): Die russische Lyrik. 2001: 121-125.
- Gustafson, R.: The Imagination of Spring. The Poetry of Afanasy Fet. New Haven: Yale University Press 1966.
- Gustafsson, L.: Über die Räumlichkeit der Literatur. In: Gustafsson: Utopien. Essays. Frankfurt am Main 1985: 26-33.
- Harth, D. / Gebhardt, P. (Hgg.): Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler 1982.
- Heidegger, M.: Die Kunst und der Raum. In: Heidegger, M.: Gesamtausgabe. Bd. 13: Aus der Erfahrung des Denkens, 1910-1976. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1983: 203-210.
- Hoffmann, G.: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart 1978.
- Klenin, E.: Emotion and Serenity in a Late Poem by Fet. In: International Journal of Slavic Linguistics & Poetics 31-32 (1985): 225-234.
- Klenin, E.: Functions of Rhyme in the Poetry of Afanasij Fet. In: International Journal of Slavic Linguistics & Poetics 35-36 (1987): 239-253.
- Klenin, E.: Vocabulary Distribution and Genre Differentiation in Fet. In: Scherr, B.P. (Hrsg.): Russian Verse Theory. 1989: 163-182.
- Klenin, E.: Fet and Maria Lazič. In: Russian Literature 30, Nr.2 (1991): 135-198.
- Klenin, E.: On Groups of Poems by Fet. In: Elementa 2 (1996): 295-310.
- Kurljandskaja, G.B.: Filosofskie motivy v pozdnej lirike Feta. In: Kontext 1988: 103-127.
- Lebedev, E.N. (Hrsg.): A.A. Fet. Poët i myslitel'. K 175-letiju so dnja roždenija A.A. Feta. Sbornik naučnych trudov. Moskva: „Nasledie“ 1999.
- Levontina, I.B. / Šmelev, A.D.: Rodnye prostory. In: Arutjunova, N.D. / Levontina, I.B. 2000: 338-347.
- Liedtke, J.: Narrationsdynamik. Analyse und Schematisierung der dynamischen Momente im Erzählprodukt. Tübingen 1990.
- Lotman, Ju.M.: Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja. In: Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii, Literaturovedenie, IX (1968): 5-50. Deutsch: Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa. In: Lotman, M.Ju.: Aufsätze

- zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Eimermacher, K. (Hrsg.) Kronberg Ts.: Scriptor Verlag, 1974: 200-271.
- Lotman, Ju.M.: *Struktura chudožestvennogo teksta*. Mos. 1970. Deutsch: Lotman, M.Ju. *Die Struktur literarischer Texte*. München: W. Fink 1993. (= Uni-Taschenbücher, Bd. 103.)
- Maatje, F.C.: *Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum (1968/69)*. In: Ritter 1975: 392-416.
- Maurer, S.: *Schopenhauer in Russia: His Influence on Turgenev, Fet and Tolstoy*. Doct.diss. Berkeley. University of California 1967.
- Otradin, M.V.: A.A. Fets „Prišla – i taet vse vokrug“. In: Seemann, K.-D. (Hrsg.): *Russische Lyrik. Eine Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse*. München: W. Fink Verlag 1982: 353-366.
- Panova, L.G.: *Prostranstvo v poetičeskom mire O. Mandel'stama*. In: Arutjunova, N.D. / Levontina, I.B. 2000: 429-439.
- Pereverzev, K.A.: *Prostranstva, situacii, sobytija, miry: K probleme lingvističeskoj ontologii*. In: Arutjunova, N.D. / Levontina, I.B. 2000: 255-267.
- Pokrovskij, V. (Hrsg.): *A.A. Fet (Šenšin). Ego žizn' i sočinenija*. Sbornik istoriko-literaturnych statej. Moskva 1911. Reprint: Oxford 1983.
- Reichel, N.: *Der erzählte Raum: Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987.
- Ritter, A. (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975.
- Šenšina, V.A.: *A.A. Fet kak metafizičeskij poët*. In: Lebedev 1999: 16-53.
- Šmelev, A.D.: „Širota ruskoj duši“. In: Arutjunova, N.D. / Levontina, I.B. 2000: 357-367.
- Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung (1819/ 1844)*. In: Gesamtausgabe, Hg. W. von Löhneysen, Bde. 1 und 2 (1986).
- Simič, O.: *A.A. Fet i Dž. Tomazi di Lampeduza: smert', noč' i zvezdy*. In: Lebedev 1999: 140-157.
- Skatov, N.N.: *Lirika A.A. Feta. Istoki, metod, evoljucija*. In: *Russkaja literatura* 4 (1972): 75-92.
- Smitten, J.R. / Daghistany, A. (Hgg.): *Spatial Form in Narrative*. Ithaca / London: Cornell University Press 1981.
- Stammler, H.A.: *Metamorphoses of the Will: Schopenhauer and Fet*. In: Mlikotin, A. (Hrsg.): *Western Philosophical Systems in Russian Literature: A Collection of Critical Studies*. Los Angeles: University of Southern California Press 1979: 35-58.
- Toporov, V.N.: *Prostranstvo i tekst*. In: *Tekst: semantika i struktura*. Moskva 1983: 227-84.

Veit, B.: A.A. Fet's „Vesennij dožd'“. In: Seemann, K.-D. (Hrsg.): Russische Lyrik. Eine Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse. München: W. Fink Verlag 1982: 313-329.